

Apunts a contrallum Roberto Rossellini, epicentre de la modernitat

Josep Carles Romaguera



Te querré siempre.

Hi ha un moment puntual de la història del cinema en què un cineasta italià anomenat Roberto Rossellini va provocar un terratrèmol, la magnitud del qual provocaria un canvi en els principis estètics i apel·lant directament als valors morals de les imatges. Quan en una de les últimes seqüències de *Roma, città aperta* (1945) es produïa la tortura per part de Bergmann, oficial de la GESTAPO, sobre Manfredi, un dels principals membres de la Resistència a Roma, i el cineasta italià va decidir mostrar-nos directament la situació, amb el rostre colpejat de Manfredi mentre un oficial nazi el cremava amb un bufador, tot va canviar. Allà on la normativa clàssica operava a través de l'el·lipsi, Roberto Rossellini havia decidit enfrontar l'espectador amb una situació, fins aleshores sinó ignorada, al menys atenuada o suggerida, perquè havia arribat un punt en què la realitat ja no podia ser amagada. Rossellini ens situava cara a cara amb l'horror, sense fer-ne espectacle i sense voler folgar en els aspectes més truculents o morbosos, sinó sacsejant l'espectador, encara embadalit per la innocència transmesa pel propi cinema fins a llavors. Amb *Roma, città aperta*, malgrat el seu esquematisme ideològic i el seu barroer estil, més enllà dels recursos melodramàtics més evidents, s'iniciava l'anomenat neorealisme italià i també es portava el cinema pels camins de la

modernitat, tal i com farien altres cineastes aliens al moviment com Jean Renoir o Orson Welles.

Una sola seqüència valdria per considerar Rossellini un dels cineastes més decisius i originals de la història del cinema, però la seva personalitat, procliu a seguir avançant, la seva actitud sempre decidida, el convertirien en aquell cineasta que, segons Godard, ja havia partit d'allà on la resta dels cineastes encara no arribarien fins haver passat dues dècades. Així ho confirmaria el mateix cineasta italià amb les posteriors *Paisà* (1947) i *Germania, anno zero* (1947). La primera, consolidant la voluntat d'establir una dialèctica entre la Història oficial —aquella que apareix en els llibres i en els documents i els arxius— i la història del poble —aquella que esdevé anònima, íntima i per tant oblidada— i desenvolupant així la interessant qüestió sobre les friccions entre la realitat i la ficció. La segona, confirmant la necessitat d'implicació des d'una ètica de les formes per part dels cineastes, obligats, a partir de llavors, a plantejar-se la seva relació amb la realitat i de com cal que aquesta sigui representada.

Fins a Hollywood van arribar els efectes de l'ona expansiva del moviment sísmic provocat per Rossellini i va ser de tal magnitud que va provocar que una de les seves estrelles, Ingrid Bergman, icona d'allò que entendríem com l'*star-system* i per tant

Stromboli.



figura representativa de la indústria nord-americana de cinema, decidís marxar rere les seves passes per fer pel·lícules junts. De la seva relació sentimental i professional va sorgir *Stromboli* (1949), el primer film d'una personal i passional trilogia, que sense deixar de banda alguns dels conceptes propis de Rossellini, especialment les contínues friccions entre documental i ficció, ja deixava entreveure nous camins, indicats aquests sobretot per qüestions com el treball amb el temps cinematogràfic, una de les conseqüències del qual podria ser la suspensió del relat en una mena de buit narratiu.

Sens dubte s'estava gestant el segon terratrèmol provocat per Rossellini, que arribaria després d'*Europa 51*, concretament amb la realització de *Viaggio in Italia* (1953), la definitiva proclamació de la moderni-

tat cinematogràfica, a través del relat d'una crisi existencial i amorosa, que afectava al propi cineasta, i que crea la miraculosa sensació de ser una obra que a cada revisió sembla que va improvisant-se. Obra rupturista per partida doble, tant pel que fa al cinema clàssic com pel que respecte al propi neorealisme, ningú millor que Jacques Rivette ha sentenciat la importància d'aquesta obra quan confessava que en el moment de veure-la va tenir la sensació que la resta de pel·lícules envellien vint anys y que de qualque manera s'acabava "d'obrir una escletxa per la qual tot el cinema modern havia de passar sota pena de mort". Avui en dia sabem que això no s'ha complert i que en molts casos el camí desenvolupat ha estat l'invers. En el centenari del seu naixement el recordam amb mala consciència. ■